


Muotokuvia keramiikalla

Armi Teva
Taiteen kandidaatin opinnäytetyö
Keramiikka- ja lasitaiteen
koulutusohjelma
Muotoilun laitos
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Aalto-yliopisto
2015



Tekijä Armi Teva

Työn nimi Muotokuvia keramiikalla

Koulutusohjelma Keramiikka- ja lasitaide

Työn ohjaaja Riikka Latva-Somppi

Päivämäärä 21.4.2015

Sivumäärä 38 + 1

Kieli suomi

Tiivistelmä

Opinnäytteeni koostuu sarjasta muotokuvapiirroksia keramiikalle ja kirjallisesta osuudesta, joka avaa työskentelyni lähtökohtia piirtämisestä, muotokuva-aiheesta sekä kuvan ja keramiikan suhteesta.

Tutkin kuinka keramiikkaa voi soveltaa piirustusmateriaalina ja millaisia erityispiirteitä havaintopiirustus tarjoaa työtapana. Rajasin kuva-aiheen muotokuvaan. Halusin selvittää millaisin keinoin muotokuvasta saadaan näköinen ja luonteenomainen.

Otin käsittelyyn muodon ja kuvan suhteen ymmärtääkseni miten kuva saa tarvittavan tilan, eikä jää alisteiseksi muodolle. Pohdin vaikuttaako keramiikan käyttöperinne kuvan tulkintaan koristeena.

Piirsin muotokuvat soveltaen eri kaivertamistekniikoita raaoille käsin muovatuille savipohjille. Prosessista syntyi teossarja, joka etsii erilaisia vaihtoehtoja kuvan ja muodon tasapainolle.

Keskeiset termit

keramiikka, muotokuva, havaintopiirustus

Sisällysluettelo

Johdanto	1
1/5 Piirtäminen	2
1.1 Piirroksen arvostus	2
1.2 Katse, ajatus ja käsityö	4
1.3 Havaintoja elävästä mallista	5
1.4 Valokuvan kanssa työskentely	7
1.5 Anatomian taju	8
2/5 Muotokuva	10
2.1 Muotokuvan historia	10
2.2 Muotokuva käsitteenä	11
2.3 Psykologinen muotokuva	12
3/5 Keramiikka ja kuva	14
3.1 Keramiikan ja kuvan historia	14
3.1.1 Kuvioinnin alku	14
3.1.2 Kuvan ja muodon liitto	16
3.2 Koristeen leima	17
3.3 Potter's canvas – I suppose	18

4/5 Prosessi	22
4.1 Muodon hahmotus	22
4.2 Materiaalit	22
4.3 Tekniikat	24
4.4 Mallien piirtäminen	25
4.5 Mittakaava ja raja	26
5/5 Lopuksi	29
5.1 Havaintopiirustuksen merkitys	29
5.2 Keramiikka muotoina ja viivoina	30
5.3 Anton, Emma, Milla ja Taika-Tuuli	34
Lähteet	36
Liite	39

k i i t o s

mallit/ystävät

Anton, Emma, Milla, Taika-Tuuli

Ohjaaja Riikka Latva-Somppi

äiti & isä

Johdanto

Palatessani vaihto-opinnoista Australiasta päätin, etten aio luopua piirtämisestä. Käymistäni kursseista Life Drawing oli itselleni innostavin ja motivoivin. Piirsimme ihmiskehoa hiilellä ja musteella keskittyen niin mittasuhteiden havainnointiin kuin viivan ilmaisukykyyn. Otin opinnäytteeni aiheeksi, sen, mitä olen läpi opintojeni miettinyt; kuvan tekoa ja kuvan ja muodon suhdetta.

Opinnäytteeni produktio-osassa toteutan sarjan muotokuvia keramiikalle. Etsin sellaista saven kanssa työskentelyn tapaa, joka toistaisi piirtämisessä minua viehättävää intuitiivisuutta ja välittömyyttä. Haen itselleni luontevaa keinoa yhdistää viiva ja keramiikka. Haluan antaa tilan ja huomion piirrokselle saven toimiessa näyttämönä, kuitenkin piilottamatta materiaalin ominaisuuksia.

Kirjallisessa osuudessa selvitän havainnon merkitystä piirtoprosessissa – miksi haluan tutkia mallia ja maailmaa katseen varassa?

Olen huomannut ihmishahmon toistuvan piirroksissani tiedostamatta ja tietoisesti. Tartuin kiinnostukseeni kuvata ihmistä ja päätin rajata aihekseni muotokuvan. Miten tehdä kuvasta näköinen tai luonteenomainen?

Tarkastelen muodon ja kuvan suhdetta ja miten se vaikuttaa kuvan statukseen. Keramiikkaa tehdessä olen huomannut muodon usein vievän pääosan ja jopa tekevän kuvasta irrallisen koristeen. Pysin löytämään työskentelylleni tasapainon näiden voimasuhteiden välillä, niin, että piirros säilyttää tilansa.

1 PIIRTÄMINEN

Piirtäminen on media jolla voidaan kuvata mielikuvitusta, visioita, näköhavainnon muistuinpanoja, todellista ja fiktiota. Se on tekninen, hienomotorinen taito sekä itseilmaisun ja taiteen perinteinen työkalu. Kuvataiteilija Anna Retulainen (2014) kuvaa piirtämistä välittömäksi ilmaisumuodoksi, sillä piirtämisen materiaalit voivat olla hyvinkin yksinkertaisia ja arvottomia. Lyijykynä ja vanha kauppakuitti riittävät piirroksen syntyyn. Kalliimpi maalaus pohja saattaa asettaa odotuksia idean ja jäljen laadusta.

1.1 Piirroksen arvostus

Museum of Modern Artissa kuratoiva Christian Rattemeyer puhuu piirroksen asemasta taidemaailmassa. Piirtäminen koskettaa melkein joka taiteilijaa jossain välissä hänen uraansa. Toisille se on tekniikoista tärkein ja toisille karkea luonnosapu. Kuitenkin on vain harvoja piirroksia, jotka yksimielisesti hyväksytään nykytaiteen arvostetuimpaan kastiin. (Rattemeyer 2013, 8.)

Rattemeyer tekee kärjistyksen, jonka mukaan viimeisten viiden vuosikymmen aikana ehkäpä vain yksi piirros on lunastanut mestariteoksen statuksen. Kyseessä on Robert Rauschenbergin *Erased de Kooning Drawing* (1953), jonka vaikutusvoima perustuu ironisesti piirrosjäljen poistamiseen sen luomisen sijasta. (Rattemeyer 2013, 8.)



Kuva 1 Robert Rauschenberg, Erased de Kooning, 1953

"Drawings are often produced in series or groups, in spurts and fits, with false starts and unclear endings. We value them for their immediacy, for the insights they offer into the process of the creative act, for their fragmentary, incomplete nature, their intimacy and directness; in drawings we seek truth, not power."

(Rattemeyer 2013, 8.)

1.2 Katse, ajatus ja käsityö

Mallista piirtäessä työskentely on aloitettava katsomalla. Silmässä valoärsyke laukaisee reaktion, jossa verkkokalvon reseptorisolut kommunikoivat, vertailevat tuloksia, kokoavat, purkavat, karsivat ja pakkaavat sensorista tietoa mahdollistaakseen 132 miljoonan reseptorin käsittelemän paketin 1,2 miljoonan hermopäätteen kuljetettavaksi näköhermoa pitkin aivoihin. Tämä on vasta näkemisen alku. (Arnkil 2013, 33.)

Arnkil viittaa aivotutkija neurobiologi Semir Zekin kuvaukseen havainnon syntymiseen aivoissa. Emme näe silmillämme vaan aivoillamme. Zeki (1999) kuvailee aivojen havainnon rakentamista samanlaiseksi prosessiksi, jolloin taiteilja karsii ja pelkistää näkemäänsä.

”In order to represent the real world, the brain (or the artist) must discount (‘sacrifice’) a great deal of the information reaching it (or him), information which is not essential to its (or his) aim of representing the true character of objects.”

- S. Zeki (Arnkil 2013, 34.)

Kun aivot ovat valikoineet mistä rakentaa havainto, taiteilija alkaa rakentaa havainnosta kuvaa. Katja Viikkilä haastatteli havaintopiirustusta käsittelevään maisterin opinnäytetyöhön useita Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun piirustuksen opettajia. Yksi haastatelluista, taidemaalari Jukka Nopsanen vertasi ajattelun ja piirtämisen suhdetta jäävuoren huippuun. Nopsasen (2012, 53) mukaan kymmenys piirtämisestä on näkyvää toimintaa ja loput 90 % ajattelun kehittymistä, oppimista ja kypsymistä.

Ajatus työ eli valinnat määrittävät työn lopputuloksen. Piirtäminen ei ole jäljentämistä, sillä valokuvamaiseen naturalismiinkin pyrkivällä piirtäjällä on mahdollisuus valita tarkoituksenmukainen ja oleellinen sisältö kuvaa rakentaessaan. Jokaista varjoa ei tarvitse toistaa, vain ne, joilla on merkitystä (Valavuori 1981, 14).

Tietoisten valintojen tai intuition johdattamana nämä edeltävät työvaiheet tekevät kädestä viestin viejän. Käsien käyttö tuo piirtämiseen toiminnan ja kehollisuuden elementit. Jokin, mikä alkoi ajatuksena tai tunteena tulee piirtäessä kehon kautta näkyväksi. Silmän ja käden yhteistyö vaatii mekaanista harjoittelua ja toistoa, jotta käden hienomotoriikka kehittyy (Viikkilä 2012, 46). Fyysinen toiminta paljastaa taiteilijan käsialan. Tajutessaan viivan ilmaisukyvyyn voi piirtäjä tuoda käsin ja koko kehon käytöllään, esiin eleen, joka kertoo miten viiva on tehty.

1.3 Havaintoja elävästä mallista

Queensland College of Artin elävän mallin opettaja William Platz (2014) totesi ihmisfiguurin olevan vaikea kohde piirtää, sillä näemme ihmisiä päivittäin. Olemme tottuneet tutkimaan ulkonäön yhtäläisyyksiä ja poikkeavaisuuksia. Siksi pienetkin epätarkkuudet tarttuvat helposti katsojan silmään.

Edellisessä luvussa kerrottiin silmien ja aivojen rakentamasta havainnosta, joka on avainasemassa elävää mallia piirrettäessä. Viikkilä (2012) analysoi haastattelemiensa asiantuntijoiden näkemyksiä havaintopiirtämisen ja elävän mallin merkityksestä. Haastattelussa yhdistyi näkemys siitä, että elävän mallin ja piirtämisen opettaminen on näkemisen opettamista.

Yksi haastatelluista, kuvataiteilija Marja Nurminen viittaa omaan kokemukseensa opiskeluajoiltaan, jolloin elävän mallin kurssin aikana hän alkoi nähdä kotikatunsa uudella tavalla. ”Mallin piirtämisessä oli hänen mukaansa kyse havaintojen tekemisen harjoittelemisesta eli maailman näkemisestä potentiaalisina piirustuksina ja viivoina” (Viikkilä 2012, 44).



Kuva 2 elävän mallin kuvausta, Armi Teva

Taidekriitikko Otso Kantokorpi (2006) kiinnittää huomion siihen, ettei havainto ole yksi ja sama asia kuin nähty objekti. Kantokorven mukaan havainnon pohjalta työskentely on aistihavaintoon liittyvien ominaisuuksien huomioimista ja merkille panemista. Esimerkiksi voi katsoa taivasta ja panna merkille sen olevan sininen tai tuntevansa olonsa pieneksi suhteessa näkemäänsä.

Ennen kaikkea elävää mallia piirtäessäni koen tärkeimmäksi havaintojen ja suhteiden ymmärtämisen kehittymisen (ks. kuva 2). Useat elävän mallin puolestapuhujat kiteyttävät sen tarkoitukseksi näkemisen harjaantumisen. Elävää mallia ei piirretä, jotta tultaisiin taitaviksi alastomien ihmisten piirtäjiksi (Melin 1981, 7). Myös piirustuksenopettajien haastatteluiden analyysissä todetaan, ettei sinällään ole kyse ihmisen piirtämisestä, mutta ehkäpä tuttu ihmisfiguuri on hyvä kohde aloittaa eri tavalla näkemisen harjoittelu (Viikkilä 2012, 46).

1.4 Valokuvan kanssa työskentely

Aloitin opinnäytteen teon tietäen, että haluan työskennellä elävien mallien kanssa valokuvan sijasta. Ymmärtääkseni havaintopiirustuksen merkityksen työskentelyssäni, vertaan sitä valokuvasta piirtämiseen.

Valokuvaustekniikoiden keksiminen ja kehitys ennustivat loppua muotokuvamaalauksen perinteelle. Muotokuvataiteelle uhkana nähty uusi tekniikka ei kuitenkaan tehnyt muotokuvamaalareista tai muista ihmiskuvaajista työttömiä. Ihminen on pysynyt keskeisellä sijalla kuvataiteessa niin tilausmuotokuvissa kuin vapaana mallina. (Bonsdorf 1990, 7.) Kameraa ei nähdä enää uhkana vaan apuvälineenä.

Valokuvan tai muun valmiin kuvan mallina käyttäminen tuntuu omien havaintojen aliarvioimiselta. Kuvasta kuvan tekeminen sivuuttaa ajatustyön, oman huomion rajauksen siihen, mitä halutaan piirtää. Kameran linssi ei suinkaan ole objektiivinen, sillä joku on jo valinnut kuvakulmat, rajauksen, sommittelun – elementit, jotka rakentavat kuvan ja joista kuva saa merkityksensä.

Havaintoa tutkiessaan piirtäjän pitäisi oppia näkemään kolmiulotteinen kaksiulotteisena tasona (Valavuori 1981, 9). Viikkilän (2012) haastatteleva Pertti Summa puhuu samasta aiheesta esittäen valokuvan käyttöön liittyvän kritiikin:

”Ihmiset ohittavat siinä hyvin olennaisen asian joka on se, piirtämisen paradoksi, tehdä kolmiulotteisesta maailmasta kaksiulotteinen kuva. Valokuvasta piirustukseksi, se on kaksiulotteisesta kaksiulotteiseksi.”

1.5 Anatomian taju

Renessanssin aikana antiikin ihailu palautti kiinnostuksen tutkia ja esittää ihmisvartaloa. Vuosisadat ovat kuluneet, mutta anatomian opintoja pidetään edelleen mukana kuvataiteen perusopinnoissa. (Melin 1981, 18.)

”Oleellisen tärkeää piirtäjälle on perehtyä ihmisen anatomiaan. Kun tietää, miten vaikeaa on visuaalisten havaintojen tekeminen – yleensä nähdään vain se, mikä ennalta tiedetään ja tunnetaan – ymmärtää anatomian tietojen tärkeyden. Van Gogh sanoi haluavansa piirtää niin, että suoletkin näkyvät, toisin sanoen, todesti, niin että koko ihminen tulee ilmaistuksi.”

(Valavuori 1981, 13.)

Anatomian hallitsemisesta puhuttaessa tulee esiin kirjava joukko eri näkemyksiä anatomian asemasta ja tärkeydestä. Edeltävässä sitaatissa muotokuvamaalaukseen perehtynyt taiteilija Olavi Valavuori alustaa kantaansa anatomian ymmärryksestä. Hänen mukaansa taiteesta ja ilmaisusta puhuttaessa voidaan hyvinkin unohtaa naturalistinen mittasuhteiden jäljittely, mutta tästä huolimatta opiskeltaessa havaintojen tekoa sekä käsien ja aivojen yhteispeliä, on taidot opittava tutkimalla nöyrästi luonnon esimerkkejä. Muutoin vaaraksi nousee taitamattomuuden ja virheiden manerisoituminen ja niiden muotoutuminen niin kutsutuksi persoonalliseksi tyyliksi. (Valavuori 1981, 11.)

Toisenlaisen näkökulman tarjoaa Björn Melin, jonka mukaan anatomian opiskelu on lähes hyödytöntä, sillä tärkeintä on oppia näkemään ja havaitsemaan malli sekä mallin mittasuhteet. Melin korostaa itseilmaisun vapautta ottaen esimerkikseen kubistien, ekspressionistien ja muiden modernin taiteen edustajien töitä. Hän toteaa, etteivät nämä kuvataiteilijat luottaneet anatomian opintojen tuovan arvoa heidän töihinsä ja silti esimerkiksi Matissen tyyliin väripinnat ja mittasuhteet herättävät täsmällisen mielikuvan asennosta ja olemuksesta (ks. kuva 3). (Melin 1981, 17, 26.)

Oma näkemykseni lähenee Valavuoren kantaa siitä, että anatomian hallitseminen mahdollistaa tietoisien päätösten muovata mittasuhteita ja rakenteita (Valavuori 1981, 11). Mallia piirrettäessä on opittava näkemään mitä piirtää. Ei ole tärkeää nimetä lihaksia, mutta on oleellista tajuta niiden suhteet toisiinsa, ymmärtää, kuinka selkäranka kaartuu kumartuessa ja miten paino toisella jalalla vaikuttaa lantion kallistumiseen. On kiusallista katsoa kuvaa, joka tavoittelee naturalistista otetta, mutta ranteet kiertyvät kivuliaasti epäluonteviin asentoihin.



Kuva 3 Henri Matisse, Blue nude II, 1952

***”He eivät suinkaan pyri mihinkään ”anatomiseen oikeaan”.
He pyrkivät luomaan kuvallista runoutta ja draamaa.”***

(Melin 1981, 26.)

2 MUOTOKUVA

2.1 Muotokuvan historia

Ihmiskuvaus on alkanut jo esihistoriallisena aikana, mutta länsimaalaisen taiteen muotokuvamaalaus tuntemassamme muodossa syntyi vasta 1300-luvun lopussa. Muotokuvia tehtiin aluksi lähinnä kuninkaallisista, sillä taide oli yläluokalle kuuluva etuoikeus. Keskiajalla muotokuvia kirkon miehistä ja taiteen lahjoittajista ilmestyi alttaritauluihin. Lisäksi ryhmämuotokuvat yleistyivät tavallisesta kansasta, henkilöistä jotka haluttiin muistaa. Muotokuva yleistyi sitä mukaa kun yhteiskunnan rakenteissa varallisuus levisi pikkuhiljaa hierarkian huipulta alaspäin, ensin aatelistolle ja sitten porvareille. (Bonsdorff 1990, 5-8.)

1700-luvun lopulta alkaen syntyi tyyliuuntaa ja liikkeitä kuten rokokoo ja impressionismi, jotka pyrkivät vapautumaan akateemisen taiteen konventioista (Peltomaa, 2015). Kuvataiteen vapautuminen näkyi myös muotokuvassa ja sen tekijöissä. Esimerkiksi Helene Schjerfbeck (1862-1946) vierasti ajatusta edustusmuotokuvasta, mutta on tunnettu ja tunnustettu vapaista muotokuvistaan ja omakuvistaan (Bonsdorf 1990, 8).

Muotokuvaus on ihmiskuvauksen ohella ollut perinteisesti kuvattavan henkilön statuksen määrittelyä, mikä näkyy edelleen tilausmuotokuvissa (Reitala 1981, 30). Taidemaalari Timo Vuorikoski ottaa esille muotokuvalla keskeisen termin ”decorum”. Yksinkertaistettuna se tarkoittaa sitä, että jokainen aihe maalauksessa oli esitettävä sille kuuluvalla tyyllillä. Hallitsijan muotokuvan oli noudatettava hallitsijalle vallitsevia esiintymis-, pukeutumis- ja muita vaatimuksia. Muotokuvan mallia täytyi kuvata noudattaen tämän aseman ja säädyn vaatimuksia. (Vuorikoski 1981, 90.)

2.2 Muotokuva käsitteenä

Puhekielessä ja taidekielessä esiintyy ristiriita sanan ‘muotokuva’ tulkinnasta (Vuorikoski 1981, 47). Kotimaisten kielten keskuksen kielitoimiston sanakirjan mukaan muotokuva on ”näköisyyttä ja muuta luonteenomaisuutta tavoitteleva taideteos” ja ‘henkilokuva’ niputetaan muotokuvan synonyymiksi. (Kotus s.v. muotokuva) Vuorikoski vertailee hakusanoja Jouko Tolvasen Taidesanakirjaan (1967), jossa ‘muotokuva’ on samoin kuin edellä ”näköisyyttä ja muuta luonteenomaisuutta tavoitteleva kuva jostakusta henkilöstä”. Tolvanen tuo samassa yhteydessä esiin, että ‘henkilokuva’ on ”tietyn yksilön piirteitä eli näköisyyttä vailla oleva tyypimäinen esitys”. Taidesanakirjassa erikseen hakusana ‘henkilokuva’ ”on yhtä tai useampaa henkilöfiguuria esittävä taideteos, joka ei varsinaisesti ole muotokuva”. (Vuorikoski 1981, 47.)

Vuorikosken yhteenveto on, että puhuessamme muotokuvasta, puhumme sellaisesta henkilökuvan erikoistapauksesta, jossa yksilölliset piirteet korostuvat. Toisin sanoen muotokuvaa määrittelee yksilöllisyys. (Vuorikoski 1981, 74.)

Bengt von Bonsdorff mainitsee vaihtoehtoisen määritelmän, jonka mukaan ”muotokuva on henkilöstä tehty kuvallinen tulkinta, joka on tehty sillä tavalla, että henkilön tunnistaa, tai että se on yksilön kuva, jonka toinen yksilö on tehnyt omalla yksilöllisellä tavallaan.” (Bonsdorff 1990, 4.)

Kuvauksessa kiinnostava on sana tunnistaa ja kuinka Bonsdorff ei tartu ainoastaan kuvan visuaalisiin piirteisiin. Muotokuva voi siten esittää yksilöä keinoin, jotka eivät ole sidottuja naturalistiseen esitystapaan. Tunnistaa-sanasta voidaan johtaa kattokäsite ‘tunnistettavuus’ jonka alle sopivat keskeiset muotokuvan kriteerit; yksilöllisyys, näköisyys ja luonteenomaisuus.

2.3 Psykologinen muotokuva

”Monien mielestä muotokuva on silloin onnistunut, kun se muistuttaa mallia, ja kun taiteilija on onnistunut vangitsemaan mallin luonteenomaiset piirteet. - - Hyvin usein kuulee, että hyvän muotokuvan tulee tulkita mallin sielua, selittää ihmisen mielenlaatua, kuvatun persoonallisuutta.”

(Bonsdorff 1990, 4.)

Muotokuvan keskiössä oleva tunnistettavuus ei jää vain pintakerrokseen. Taiteilija voi löytää psykologista näköisyyttä tuoden esille kuvattavan mielenmaailmaa, tunnetiloja ja ominaisia piirteitä, jotka eivät esiinny henkilön anatomiasa. Esimerkkinä psykologisesta muotokuvasta toimii Aleksi Gallén-Kallelan teos Taiteilijan äiti, 1896 (ks. kuva 4). Maalauksessa Mathilda Gallén kuvataan persoonana, jonka esille tuomisessa ollaan keskittynyt enemmän mielenlaatuun kuin yhteiskunnalliseen statukseen. Aimo Reitala kertoo maalauksen syntyyn liittyneen ongelmia tavoittaa oikeaa elekieltä, mikä oli lopulta ratkennut sopimuksella, ettei taiteilijan äiti puhuisi muusta kuin filosofiasta mallina ollessaan. (Reitala 1981, 36.)

Läheistä henkilöä kuvatessa taiteilija nauttii etulyöntiasemasta, sillä tiivis suhde kuvattavaan voi auttaa tekemään tarkempia havaintoja ja siten psykologisesti tarkempia muotokuvia. Toisaalta vaarana on liiallinen miellyttämishalu ja hienotunteisuus, jotka voivat johtaa ainoastaan positiivisten ominaisuuksien esittelyyn (Reitala 1981, 30).

Psykologisen muotokuvan yksi merkitsevä elementti on henkilön rajaus. Rajauksen kautta muotokuvat jaetaan kokovartalokuviin, puolivartalokuviin, rintakuviin sekä kasvokuviin. Kun kohde kuvataan kokonaisena, välimatka katsojaan kasvaa. On ymmärrettävää, että yksinvaltiisuuden nousukaudella keskiajalla arvokkaimmat hallitsijakuvat olivat kokovartalokuvia sillä etäisyys viesti arvovaltaa ja pyhyttä, matkaa jota rahvaan ei sovi taittaa kuvattavan luokse. Mitä likemmäs kuvattavaa mennään, sitä intiimimpi ja persoonallisempi ote kuvattavaan on. (Vuorikoski 1981, 75.)



Kuva 4 Akseli Gallén-Kallela, Taiteilijan äiti, 1896

”Äitinsä mietteliäässä olemuksessa hän on pyrkinyt ilmentämään syvällistä sielukkuutta, elämäkokemusta ja taipuvaisuutta romantiikkaan. Keskeisessä asemassa henkilökuvauksessa on raskasmielisyys. Sen esiintuomisessa taiteilija on liittynyt melankolisen temperamentin perinteelliseen esittämistapaan.”

(Reitala 1981, 36).

3 KERAMIikka JA KUVA

Raa'an saven pehmeä pinta toistaa vaivatta pienenkin painalluksen ja raapaisun. Materiaalina se tarjoaa houkuttelevan pinnan kuvioinnille, minkä voi nähdä jo esihistoriallisilta ajoilta säästyneiden keramiikkaesineiden koristelussa. Kuviointi on alkanut liki samaan aikaan kun keramiikkaa on opittu valmistamaan (Levy 1994, 8).

3.1 Keramiikan ja kuvan historia

3.1.1 Kuvioinnin alku

Kuviointitekniikoista vanhin ja ehkäpä luontevin on kaiverrus, josta esimerkkinä kuva 5. Pehmeään tai nahkakuivaan saveen viilletyt tai kaiverretut yksinkertaiset viivakuviot koristavat varhaisimpia säilyneitä saviastioita, joita on löydetty lukuisista kulttuureista Euroopasta Afrikkaan ja Aasiasta Amerikkoihin. (Shafer 1976, 26.)

Keramiikasta alettiin valmistaa arjen esineitä, jotka aiemmin tehtiin esimerkiksi tekstiileistä, nahasta tai kasveista. Materiaalista toiseen siirryttäessä imitoitiin edeltävän materiaalin pintaa; esimerkiksi korien vaihtuessa ruukkuihin keramiikan pinta kuvioitiin punosmaiseksi. Sama ilmiö toistuu lähihistoriassa keraamikkojen kopioidessa hopeasepille tyypillisiä muotoja ja koristelutyylejä. (Charleston 1975, 9.)

Keramiikkaa alettiin kuvioda mahdollisesti siksi, että pyhät ja rituaalisesti merkitykselliset esineet erottuisivat arkisesta esineistöstä. Toinen syy voi olla yksinkertaisesti halu koristella elinympäristöä. Dreijaamisen ja muiden keramiikan tuotantoa helpottavien ja nopeuttavien tekniikoiden keksiminen laski yksittäisten esineiden arvoa, jota taas voitiin nostaa kuvioinnilla. (Levy 1994, 9.)



Kuva 5, Yksityiskohta pronssikauden
kaiverretusta keramiikasta, Kyproksen alueelta
2100 – 2000 eaa. (Charleston 1975, 26.)

3.1.2 Kuvan ja muodon liitto

Keramiikan ja kuvailmaisun suhdetta voidaan tarkastella tasapainona, josta on käyty vilkasta keskustelua varsinkin viime vuosisadalla.

Teollistuminen siirsi tuotannon tehtaisiin, jolloin käsityöläisillä jäi aikaa taiteelliseen työskentelyyn. 1800- ja 1900-luvun taitteessa Englannissa Arts and Crafts movement säikkyi niin sanottua sielutonta tehdastuotantoa ja korosti käsityön arvoa. Liikkeen johtohahmo William Morris halusi kannustaa muotoilijan suunnittelemaan ja tekemään muodon yhdessä koristeen kanssa, jotta ne tukisivat toisiaan harmonisesti. (Levy 1994, 20.) Thomas Shafer nostaa harmonian esiin todeten, että usein onnistuneessa ruukussa koriste ja muoto ovat erottamattomassa tasapainossa. Vahva kuvailmaisuus voi tuoda eloa tylsähköön kappaleeseen, mutta samoin tökerö koristelu voi latistaa esteettisimmänkin muodon. (Shafer 1976, 8.)

Lontoossa 1931 pidetyssä Omega workshopissa taiteilijasuunnittelijat lähtivät liikkeelle kuvan teosta ja taiteellisesta ilmaisusta. Vastoin Arts and Crafts liikkeen ajatuksia he eivät keskittyneet kuvan ja muodon liittoon, vaan taiteilijat maalasivat muiden suunnittelemiin esineisiin. Työpajan pääsanoma oli, että taiteilija voi soveltaa taitojaan niin tuotteiden pintaan kuin maalauspohjaan. (Levy 1994, 22.)

Samaan aikaan Manner-Euroopassa taiteilijat työskentelivät käsityöläisten kanssa yhteistyössä. Espanjalainen keraamikko Josep Llorens Artigas teki muun muassa töitä taidemaalareiden kuten Raoul Dufyn, Pablo Picasson ja Joan Mirón kanssa (ks kuva 6). Taiteilijat työstivät ready made -ruukkuja maalausten, piirrosten ja veistosten pohjana. Koska taiteilijoilta puuttui syvempi materiaalin tuntemus, oli virheitä vaikea peitellä, mikä toisaalta teki jäljestä välitöntä ja kursailematonta. (Levy 1994, 22.)

3.2 Koristeen leima

Tuhansien vuosien käyttökeramiikan perinne on sidostanut keraamisen materiaalin esinekulttuuriin. Keramiikan historiasta kirjoittava Robert Charleston esittää keramiikan sosiaalisten ja kulttuuristen roolien olevan niin vahvoja, ettei keramiikka kykenisi irrottautumaan taidemuotona niiden otteesta (Charleston 1975, 9). Näin tiiviisti esinekulttuuriin leimaantuneen materiaalin pinnalla kuva voidaan joskus tahtomattakin nähdä koristeena.

Kotimaisten kielten keskuksen kielitoimiston sanakirjassa kerrotaan koristeen olevan ”se jolla koristetaan tai joka koristaa jotakin” (Kotus s.v. koriste). Määritelmä viittaa siihen, että koristeella olisi funktio ja alisteinen asema koristettavaan.



On kiinnostavaa vaikuttaako esinekulttuuriin mielletyt muodot ja materiaali kuvan tulkintaan. Jos taidenäyttelyssä on esillä kaksi valokuvaa tai piirrosta, toinen paperiarkilla ja toinen ruukun kyljessä, pidetäänkö toista koristeena?

Kuva 6 Keraamikko Artigasín ja kuvataiteilija Dufyn yhteistyön tuloksena syntynyt ruukku



Kuva 7 Philip Eglin, Big Plates, 2011

3.3 ‘The potter’s canvas’, I suppose

Englantilainen keramiikkataiteilija Philip Eglin käyttää keramiikkaa mediana monipuolisesti yhdistäen kuvaa ja kolmiulotteista keramiikkakehoa. Sarjassaan Buckets (ks. kuva 8) Eglin on piirtänyt muotokuvia suurille sylintereille, jolloin muodon yksinkertaisuus toimii pohjana piirroksille antaen niille tilan ja huomion. Toisessa teossarjassa Big plates (ks. kuva 7) kuvat on piirretty suurille lautasille. Näissä teoksissa sidosteisuus käyttökeramiikkaan näkyy selvemmin ja töitä katsoessa lautanen on visuaalisesti vahvempi viesti kuin anonyymi sylinteri. Keramiikka ei enää toimi vain pohjana vaan myös itsenäisenä esineenä.

Esitin Eglinille muutaman kysymyksen hänen töistään selvittääkseni kuvan ja muodon vuorovaikutusta sekä kuvan suhdetta koristeperinteeseen (2015, sähköpostihaastattelu).



Kuva 8 Philip Eglin, Buckets, 2003



Kuva 9 Paco Montanes, teos sarjasta JZD, 2010

Halusin tietää onko hän kokenut kuvan jäävän keramiikassa koristeeksi muodon rinnalla. Eglinin mukaan keramiikan ja kuvan suhde voisi olla enemmänkin riippuvainen esillepanosta. Esimerkiksi seinälle ripustettaessa lautanen asetetaan maalauksen kanssa samalle reviiirille. Ehkäpä keramiikan nostaminen taulun asemaan auttaa nostamaan työn statuksen samanveroiseksi. Eglin muistuttaa, että työ voi olla samalla sekä koristeellinen että sisällöllinen ja merkityksekkäs.

Kysyessäni Engliniltä mihin hän viittaa käyttämällä lautasia teossarjassaan, hän vastaa yksinkertaisesti tunnustavansa keramiikan perinteen - lautanen on ollut kuvailmaisun väline – ‘the potter’s canvas’, I suppose. (Eglin 2015.)

Toinen minua kiinnostava kuvataiteilija, Paço Montanes, yhdistää kuvan ja keramiikan eri kulmasta. Eglin tekee kuvia keramiikalle eikä kankaalle osittain siksi, että se on materiaali, jota hän on oppinut käsittelemään. Montanes ei ole keraamikko vaan hän jatkaa artesaanikäsitöläisten ja kuvataiteilijoiden kuten Artigasín ja Picasson yhteistyön perinnettä. Montanes teki yli 100-osaisen JZD sarjan maalaten muotokuvia (ks. kuva 9) keraamikkomestarien luomille pohjille posliinin tuotannostaan kuuluisassa Jingdezhenin kaupungissa, Kiinassa. Montanesin työskentely on kuvälähtöistä, jolloin yhteistyö on hänelle luonteva tapa kommentoida keramiikan perinnettä.

4 PROSESSI

4.1 Muodon etsintä

Anni-Marja Kuulan kandidaatin opinnäytetyössä (2014) sivuttiin aihetta, johon voin samaistua. Kuula kertoo olevansa ensisijaisesti kuvantekijä ja sanoo etsivänsä keramiikasta keinoa tuoda kolmiulotteisuutta maalaukseen tekemättä kuitenkaan veistosta. Minua kiinnostaa säilyttää kuvailmaisun, piirroksen pääosa siten, että savi materiaalina on kuitenkin läsnä.

Lähdin liikkeelle alustasta voidakseni aloittaa piirtämisen. Etsin itselleni sopivaa lähestymiskulmaa muodon ja kuvan suhteeseen. Haluanko lähestyä pintaa kaksikulotteisena alustana vai enemmänkin kolmiulotteisena kappaleena? En yritä naamioda savea kanvakeksi tai paperiarkiksi vaan antaa materiaalin näkyä.

Tähtäsin siihen, että pohjan teko olisi nopeaa ja vaivatonta. Tällöin piirrosprosessia ei häiritse pelko pieleen menemisestä, sillä uuden pohjan saa eteen helposti. Tämä on edellytys Retulaisen (2014) ja Rattemeyerin (2013) mainitsemaan piirtoprosessin välittömään ja puuskittaiseen luonteeseen.

4.2 Materiaalit

Valitsin pohjamateriaaliksi korkeapolttoisen kivitavarasaven, sillä siitä pystyy nopeasti muovaamaan niin kolmiulotteisen kappaleen kuin litteän levyn. Valusaveen verrattuna kappaleen paksuus on myös helpompi määrittää. Käsinerakennus tarjoaa mahdollisuuden improvisoida ja etsiä vaihtoehtoja, toisin kuin valaessa, jolloin muotti tuottaa vain yhtä muotoa.

Alustin piirustusohjat posliinivalusavella. Posliinin puhtaan valkoisen sävy toistaa päällimmäisiä värikerroksia kirkkaammin, kuin harmahtava kivitavarasavi. Valusavikerros on kosteana käsinerakennussavea pehmeämpää ja siten se toistaa piirrosjälkeä monipuolisemmin. Pintaan pystyy piirtämään sekä terävillä ja tylpillä piirtimillä.

Käytin kontrastivärinä vaalealle pinnalle värjättyä savilietettä eli engobea (ks. kuva 10). Värjäsin engoben mustaksi metallioksidien avulla. Saviliete on perinteinen pintakuviointin materiaali (Pollex 1979, 10).



Kuva 10 rikkoutunut savilaatta, Armi Teva

4.3 Tekniikat

Kaulitsin kivitavaramassasta erimuotoisia ja -paksuisia levyjä. Leikkasin savilevyistä laattoja veitsellä ja jatkoin niiden rakentamista taittelemalla, rypyttämällä ja liittämällä jatkopaloja.

Piirsin soveltaen kahta eri kaiverrustekniikkaa. Japanista, Mishiman saarelta kotoisin oleva mishimatekniikka perustuu kaiverretun piirtojäljen täyttämiseen kontrastivärillä kuten engobella (Juvonen 2013). Toinen perinteikäs tekniikka, sgraffito saapui idästä Eurooppaan keskiajalla. Sgraffitossa viiva kaiverretaan kontrastivärillä päällystettyyn savipintaan, jolloin piirtojälki saa värinsä alla olevasta pohjasta (Museum Boijmans Van Beuningen 2008). Kuva 11 esittelee tekniikoita.

Valitsin kaivertamisen, koska se oli itselleni tuttua ja uskoin sitä eri tavoin yhdistelemällä löytäväni mielenkiintoisen piirrosjäljen. Aloitin piirtämisen puisella piirtimellä ja metalliterällä puhtaille pohjille. Hetken työstön jälkeen lisäsin engobea pintaan ja uriin josta jatkoin sgraffitotekniikalla raaputtaen vastavuoroisesti engobea pois.



Mishima



Sgraffito



Kuva 12 työskentelyvälineitä, Armi Teva

Huomasin toisen mallisession aikana kuinka työskentely eroaa kuivan ja kostean savipinnan kanssa. Aiemmin pidin enemmän kuivan pinnan kaivertamisesta, koska viivasta saa tuolloin terävän ja hallitun, eikä ylimääräinen savi paakkuunnu urien reunoille. Tässä projektissa työstin mieluummin kosteaa savea, sillä siihen piirtäessä viivasta saa elävämmän ronskien, pehmeiden ja terävien viivojen vaihtelulla. Halusin eroon staattisuudesta ja tuoda esiin luonnosmaisuuksia ja piirtoprosessin hetkellisyttä.

4.4 Mallien piirtäminen

Luvussa 3.2 mietin voiko esinekuultuuriin sidostunut materiaali tai muotokieli tehdä kuvasta koristeen. Tajusin pelkoni olevan turha, sillä piirtäessä tavoitteeni on tuoda näkyväksi käsialani ja havaintoni. En pyri luomaan kuvaa, joka koristaisi alustansa tai pyrkisi viehättämään.

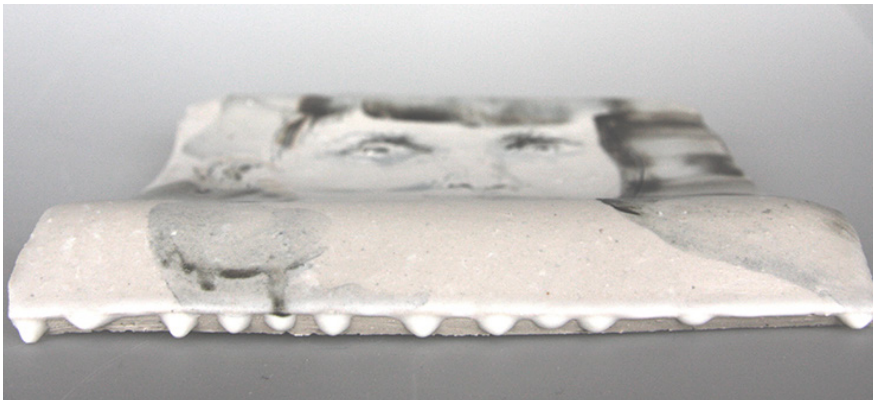
Neljä malliani ovat minulle läheisiä ihmisiä. Ystävyyssuhteista huolimatta ensimmäiset mallien piirtokerrat menivät lämmittelyyn niin omasta kuin mallieni puolesta. Työskentelyäni hidasti piirtoprosessiin tutustuminen sekä jännitys siitä, että kuvattavat odottavat näkevänsä näköisiä muotokuvia. Joka piirtokerran jälkeen opin lisää mallieni piirteistä ja niiden kuvaamisesta. Havaintojen teko ja piirtäminen vaativat toistoa, kuten Viikkilä (2012) mainitsee harjoittelun ehtona piirtämisen kehittymiselle.

En ollut varma kuinka ohjeistaa malleja ensimmäisillä piirustuskerroilla, mikä heijastui epävarmuutena kuinka olla kuvattavana. En jatkossakaan määritellyt kuinka mallien tulisi käyttäytyä vaan pyysin heitä olemaan luonnollisesti ja tulkitsemaan pyyntöä oman päänsä mukaan. Osa pysyi melko aloillaan ja toiset eivät malttaneet jäädä paikoilleen. Pysin tuomaan esille myös nämä huomiot piirtäessäni muutokuvia.

4.5 Mittakaava ja raja

Rajasin muutokuvat kasvokuviksi. Koitin tuoda esille edes murto-osaa siitä kuinka ekspressiivisiä kasvot voivat olla. Intiimi, kasvoihin rajautunut kuvakulma tihentää psykologista otetta kuvattavaan. Henkilö tuodaan lähelle katsojaa ja kuvan sisältö on rajautunut persoonallisuuden tarkkailuun. (Vuorikoski 1980, 75.)

Halusin päästä eroon ajatusmallista, että piirustuspuhjan kuuluu olla A4-paperin kokoinen ja muotoinen. Olen huomannut itseni liian usein nyhertävän yksityiskohtaisia töitä pienillä pinta-aloilla. Haastoin itseni mukavuusalueen ulkopuolelle rikkomalla totuttuja muotoja ja kasvattamalla alustojen kokoa niin isoiksi kuin hauraita raakoja savilaattoja uskalsin raakana käsitellä.



Kuva 13 muutokuvapiirros 1, Armi Teva



Kuva 14 muotokuvapiirros 2, Armi Teva



Kuva 15 muotokuvapiirros 3, Armi Teva

5 LOPUKSI

5.1 Havaintopiirustuksen merkitys

Havaintopiirustus osoittautui hyvällä tavalla haastavaksi tekniikaksi muotokuvia tehdessä. Välillä olisi tehnyt mieli työstää piirroksia valokuvan kanssa mallisessioiden jälkeen. Havaintopiirustuksen tärkeä elementti on kuitenkin kuvan sidosteisuus tiettyyn aikaan ja paikkaan. Esteettisesti onnistuneen kuvan tavoittelun sijasta havaintopiirustus toimi minulle enemmän visuaalisina muistiinpanoina mallien kanssa kohtaamisesta. Elävää mallia piirtäessä käsissä on rajattu aika jolloin pyrkii tallentamaan kasvoilla vaihtelevat ilmeet ja eleet. Valokuvan näyttämää yhtä pysähtynyttä kohtausta puolestaan voi työstää ajasta ikuisuuteen.

Projektin myötä oivalsin miksi juuri piirtäminen sopii minulle työkaluksi. Parhaimmillaan piirtäminen tarjoaa mahdollisuuden spontaaniin työskentelyyn ilman jossittelua ja varomista. Improvisaatio ja puuskittaisuus saavat keramiikan kanssa työskennellessä huvittavankin vastapainon keramiikkaprosessien hitaudesta ja vaatimuksista. Ennen piirtämistä märän saven täytyy kuivahtaa. Piirtäessä savi tarvitsee taukoja imeäkseen engoben kosteuden ja vihdoin valmistuttuaan piirroksen täytyy vielä kuivia päiviä ennen uuniin pääsyä.

5.2 Keramiikka muotoina ja viivoina

Aloitin projektin toivoen löytäväni niin sanotun oikean tai sopivan muodon ratkaisuna ongelmaani muodon ja kuvan tasapainossa. Muotokuvien teon edistyessä päätin olla esittämättä geneeristä sarjaa vaan pikemminkin laittaa näytteille kokonaisuuden, joka kertoo etsimisestä ja erilaisista löydöistä.

Rakensin pohjista yksinkertaisia levyjä, jotta piirustus säilyttäisi pääosan. Levyjen vähäeleisyys antaa tilaa myös materiaalisuudelle. En hakenut viitteitä esinekulttuurista, vaan jätin näkyviin työstöhetkellä syntyneet rypyt, painaumat ja halkeilun kertomaan materiaalin luonteesta. Vaikken piirtänytkään pyörähdyskappaleisiin, tajusin koristeen pelon sijaitsevan korvieni välissä.

Projektin alussa mietin miten jättää jälki keramiikkaan, jotta materiaalin ja piirtämisen välillä olisi luonteva yhteys. Kaivertaminen teki keramiikasta ja viivasta erottamattomat ja antoi mahdollisuuden työstää viivaa kolmiulotteisesti piirtopinnan molemmin puolin. Pystyin antamaan eleilleni voimaa myös syvyys suunnassa. Toiset viivat ovat tunkeutuneet syvälle pohjaan ja toiset vedetty nopeasti niin, että viivan tieltä kaivettu roso jää istumaan urien reunoille. Uskon töissä näkyvän jäljen, joka kertoo keramiikan läsnäolosta ja luonteesta.



Kuva 16 yksityiskohta muotokuvapiirroksesta, Armi Teva



Kuva 17 muotokuvapiirros 4, Armi Teva



Kuva 18 muotokuvapiirros 5, Armi Teva

5.3 Anton, Emma, Milla ja Taika-Tuuli

Alustava tavoitteeni piirtää sarja muotokuvia tarkentui tutustuttuani lähemmin muotokuvan käsitteeseen. Keskityin esittelemään kuvattavien yksilöllisiä piirteitä, joka mainittiin erottavana tekijänä muotokuvauksen ja henkilökuvauksen välillä (Vuorikoski 1981, 47).

Pyrin löytämään tunnistettavuutta, joka nousi kattokäsitteenä esiin muotokuvan määrittelyssä. Kuvia oli helpompi työstää ulkonäön tunnistettavuuden kautta, koska silloin huomaa heti onko oikeilla jäljillä. Psykologisen näköisyyteen keskittyminen oli välillä vaivalloista, sillä olin niin urautunut ulkokuoren tarkkailuun.

Tuodakseni esille psykologista tunnistettavuutta muotokuvaan, keskityin kasvojen piirteiden ohella ilmeisiin ja omaan piirtoeleeseeni. Kaksi malleistani, Milla ja Anton, olivat edessäni levollisia ja omiin ajatuksiinsa uppoutuneita. Heidän katseensa oli rauhallinen ja jopa poissaoleva. Tunnistan näissä huomioissa jotain luonteenomaista malleilleni – toiseen olen joskus viitannut syvänmerenkalana ja toiselle saan usein toistaa sanojani. Mallien tyyneys antoi lisää aikaa havaintojen tekoon, mutta samalla teki minusta tarkkailijan. Vaikka kuva vie lähelle mallia, hänen pois kääntynyt huomio tuo etäisyyttä kuvattavaan.

Kontrastina Emma ja Taika-Tuuli toivat esille aktiivista läsnäoloa. He ottivat minuun enemmän kontaktia, mikä näkyy muun muassa katsojan kohtaavana katseena. Emmaa piirtäessä tuli selväksi valppaus ja meidän kahdenkeskeinen vuorovaikutus. Huomasin mallien energiatasojen toistuvan piirtojäsenen nopeudessa ja voimassa. Taika-Tuulin kanssa piirustusta säästi vuolas keskustelu ja sain kiirehtiä tallentaakseni jatkuvasti muuttuvat ilmeet, eleet ja asennot.

Projekti oli palkitseva harjoitus ihmiskuvauksesta, josta opin teoriaa sekä käytäntöä. Jatkossa aion harjoitella teknistä taitoa kuvata ihmistä. Mitä helpompaa itse kohteen piirtäminen on, sitä enemmän energiaa ja keskittymistä vapautuu piirtoeleen ja persoonallisten piirteiden esille tuomiseen. Psykologinen tunnistettavuus on aihealue, jonka ymmärtäminen ja soveltaminen antavat keinon ilmaista vuorovaikutusta, luonnetta, läsnäoloa – havaita pintaa syvempää ja tehdä se näkyväksi.



Kuva 19 muotokuvapiirros 6, Armi Teva

Lähteet

Painetut lähteet

Arnkil, H. 2013. Colours in The Visual World. Aalto University publication series. Keuruu: Otava.

Bonsdorff, B. 1990. Suomalainen muotokuva vuoden 1917 jälkeen. Helsinki: Amos Andersonin taidemuseon julkaisuja.

Charleston, R. J. 1975. World Ceramics An illustrated history edited by Robert J. Charleston. 2. painos. Feltham: The Hamlyn Publishing Group Limited.

Kuula, A. 2014, Sivuja – siveltimenvetoja, keraaminen taiteilijakirja. Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Keramiikka- ja lasitaiteen koulutusohjelma. Kandidaatin opinnäytetyö.

Levy, M. & Cooper, E. (toim.). 1994. The Complete Potter: Decorated Earthenware. Lontoo: B. T. Batsford Ltd.

Melin, B. 1981. Elävän mallin piirustus ja maalaus. Helsinki: KK laakapaino.

Pollex, J. 1979. Slipware. Lontoo: Pitman Publishing Limited.

Reitala, A. 1981. Neljä äitiä. Teoksessa: Vuorikoski, T. (toim.). Muotokuva: kolme kirjoitusta muotokuvamaalauksesta. Keuruu: Otava.

Rattemeyer, C. 2013. Drawing today. Teoksessa Vitamin D2: new perspectives in drawing. Lontoo: Phaidon Press Limited.

Shafer, T. 1976. Pottery Decoration. New York: Watson-Guptill Publications.

Tracey: Downs, S. & Marshall, R. & Sawdon, P. & Selby, A. & Tormey, J. (toim.). 2007. Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art. Lontoo: I.B. Tauris & Co Ltd.

Valavuori, O. 1981. Piirtämisen ja maalaamisen taidosta. Teoksessa: Vuorikoski, T. (toim.). Muotokuva: kolme kirjoitusta muotokuvamaalauksesta. Keuruu: Otava.

Viikkilä, K. 2012. Piirtäjän havaintoja: Piirrettyjä pohdintoja havaintopiirtämisestä ja sen opetuksesta. Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu, Kuvataidekasvatuksen koulutusohjelma. Maisterin opinnäytetyö.

Vuorikoski, T. 1981. Johdatusta muotokuvamaalauksen problematiikkaan. Teoksessa: Vuorikoski, T. (toim.). Muotokuva: kolme kirjoitusta muotokuvamaalauksesta. Keuruu: Otava.

Painamattomat lähteet

Luennot

Retulainen Anna, Contemporary Drawing, Aalto-yliopisto, 2014

Peltomaa Tuija, Taidehistoria 2, Aalto-yliopisto, 2015

Juvonen Leena, Keramiikan pintatekniikat, Aalto-yliopisto, 2013

Platz William, Life drawing 1, Griffith University, 2014

Internetlähteet

Kantokorpi, O. 2006. Mikä on havainto. Verkkolehti Taidelehti 6/2006, 50-57.

<http://urly.fi/nXc>

Katsottu 15.3.2015

Kotimaisten kielten keskuksen kielitoimiston sanakirja

<http://www.kielitoimistonsanakirja.fi/>

Katsottu 15.3.2015

Museum Boijmans Van Beuningen. 2008. Sgraffito in 3D.

http://www.sgraffito-in-3d.com/en/research/item/sgraffito_aardewerk_introductie

Katsottu 2.4.2015

Sähköpostit

Eglin, Philip, (2015): Sähköpostihaastattelu, vastaus lähetetty 13.2.2015

Kuvalähteet

Kuva 1 Robert Rauschenberg, Erased de Kooning, 1953
<http://urly.fi/nXb>, tallennettu 15.3.2015

Kuva 3 Henri Matisse, Blue nude II, 1952
www.wikiart.org/en/henri-matisse/blue-nude-1952, tallennettu 15.3.2015

Kuva 4 Akseli Gallen-Kallela, Taiteilijan äiti, 1896
Ateneumin Taidemuseo, Reitala, A. 1981. Neljä äitiä, 35

Kuva 5 Yksityiskohta prossiajan kaiverretusta keramiikasta
Charleston, R. J. 1975. World Ceramics An illustrated history edited by Robert J. Charleston, 26

Kuva 6 Josep Llorens Artigas & Raoul Dufy
www.pinterest.com/davidgdeutsch/ceramics-ceramic-art-pottery-clay-wood-vessels, tallennettu 13.4.2015

Kuva 7 Philip Eglin, Big Plates
www.philipeglin.com/work/#/plates, tallennettu 12.3.2015

Kuva 8 Philip Eglin, Buckets
www.philipeglin.com/work/#/buckets, tallennettu 12.3.2015

Kuva 9 Paco Montanes, teos sarjasta JZD, 2010
pmontanes.blogspot.fi/p/jdz.html, tallennettu 15.3.2015

Kuvat 2 sekä 10-20 ovat kuvia opinnäytteen produktio-osasta,
kuvat: Armi Teva

Liite

Haastattelupohja Philip Eglinin sähköpostihaastattelusta

Have you ever felt that there is a default mindset that image on ceramic surface is “just” a decoration, due to the connection to tableware with ceramic materials?

If you have, do you find a need to battle that mindset?

In your series of large plates, where are referring to with the form of a plate and is it a statement to combine functional tableware with fine arts?

When you are creating 2-dimensional images why do you use ceramics as your medium instead of, e.g., paint and canvas?



Kuva 20 yksityiskohta piirroksesta, Armi Teva